

Γρηγόρης Βοσκάκης

Η Κρητική Επανάσταση στη μεγάλη οθόνη: μελέτη των (ποικίλων) συγκρούσεων στην κινηματογραφική διασκευή του *Πατούχα*

ABSTRACT

This analysis refers to the cinema adaptation of the Ioannis Kondylakis novel “Ο Patouchas” (1892) by George Papakostas (*Patouchas*, 1972). The purpose is not only to study the relationship between literature and cinema, placing emphasis on the well-known issues that arise when fictional narratives are presented on the big screen. The paper also looks at how successful this particular adaptation was, and the impact it had on the mind and consciousness of the audience during the 1967-1974 military dictatorship. The analysis highlights the way in which the film differs from its model: despite extensive similarities between the two “texts” (the novel and the movie) in terms of dialogues, style and plot there are very important differences, which ultimately transform the character of the cinematic narrative into a work of propaganda. These differences are found in specific domains, including politics, and cultural and religious conflicts. Above all, the film differs in projecting the revolutionary spirit during the dying days of Ottoman rule over Crete, one example being the secret preparation of a new revolution against their dominion.

ΛΕΞΕΙΣ ΚΛΕΙΔΙΑ: Ιωάννης Κονδυλάκης, *Πατούχας*, Κρήτη, ταινία, κινηματογράφος, κινηματογραφική διασκευή, ιδεολογία, κρητική επανάσταση, ηθογραφία, δικτατορία

Ο *Πατούχας* είναι ίσως το πιο γνωστό έργο του πολυγραφότατου¹ Ι. Κονδυλάκη. Η νουβέλα αυτή δημοσιεύτηκε αρχικά σε επιφυλλίδες στην αθηναϊκή εφημερίδα *Εφημερίς* σε 38 συνέχειες, από 14 Απριλίου έως 1 Ιουνίου 1892,² ενώ εκδόθηκε στην τελική της μορφή από τον εκδοτικό οίκο Γεωργίου Φέξη το 1916, με τους κριτικούς να τη θεωρούν ως το καλύτερο λογοτέχνημα του Κονδυλάκη (Πολίτης 1989, 216 και Χάρης 1977, 7-8). Η νουβέλα έχει κεντρικό χαρακτήρα τον 18χρονο Μανώλη, που λόγω των μεγάλων άκρων του του αποδόθηκε το προσωνύμιο

¹ Ο Ι. Κονδυλάκης αν και είναι γνωστός κυρίως για τα διηγήματα και τις νουβέλες του (ηθογραφία και ιστορική μυθιστορία), θεωρείται ο πατέρας του ελληνικού χρονογραφήματος. Υπήρξε μεταφραστής (βλ. Καστρινάκη 1996, 166), λαογράφος (βλ. Δετοράκης 1977, 20-24), λεξικογράφος και αρθογράφος-δημοσιογράφος (βλ. Παπαγιαννάκης 1996, 52-55). Για μια απόπειρα της εργογραφίας του βλ. Σαϊτάκης 1988, 49-94.

² Επαναδημοσιεύτηκε μερικώς και με αλλαγές στο περιοδικό *Κριτική* το 1903, βλ. Πολίτης 1996, 55.

«Πατούχας» (Tytler 1981, 318-319). Η αφήγηση τοποθετείται στη Βιάννο³ της Κρήτης στα έτη 1863-1866, δηλαδή στην τριετία που προηγήθηκε της Μεγάλης Κρητικής Επανάστασης του 1866-1869.

Ο αναγνώστης παρακολουθεί τις προσπάθειες των γονιών του Πατούχα (Σαϊτονικολή και Ρηγινιώ) να τον κοινωνικοποιήσουν μετά την πολύχρονη παραμονή του στις ορεινές στάνες της οικογένειάς του, όπου είχε καταφύγει από αντίδραση για τον ξυλοδαρμό του από τον καλόγερο-δάσκαλο του χωριού. Απώτερος σκοπός τους –που σύντομα γίνεται και στόχος ζωής του ίδιου του Πατούχα– είναι να παντρευτεί. Ωστόσο, εξαιτίας του εκρηκτικού χαρακτήρα του εμπλέκεται διαρκώς σε περιπέτειες και συγκρούσεις με όλους τους γύρω του (οικογένεια, θεσμούς, Τούρκους, Κρητικούς και κυρίως με τους ερωτικούς αντιζήλους του). Το μεγαλύτερο μέρος της αφήγησης ασχολείται με τους έρωτες του Πατούχα: ο ήρωας αρχικά ερωτεύεται την Πηγή, αλλά όταν ο πατέρας της Θωμάς και ο αδελφός της Στρατής στέκονται εμπόδιο στην ένωσή τους, στρέφει τη ματιά του στη Μαργή, την κόρη της χήρας Ζερβουδάκενας, η οποία τον θέλει για γαμπρό της. Ωστόσο η Μαργή αρνείται τον έρωτά του, γεγονός που δίνει στη Ζερβουδάκαινα την ευκαιρία να τον πολιορκήσει ερωτικά. Εκείνος όμως επιστρέφει στην πρώτη αγάπη του. Η νουβέλα τελειώνει με τον γάμο των δύο νέων.

Τα αφηγηματικά μέρη της νουβέλας έχουν γραφεί στην καθαρεύουσα⁴ ενώ τα διαλογικά στην κρητική διάλεκτο⁵ και χαρακτηρίζονται από εκπληκτική αμεσότητα, γλαφυρότητα και θεατρικότητα.⁶ Ίσως γι' αυτό ο Πατούχας γνώρισε διασκευές κυρίως για το θέατρο⁷ αλλά και για το ραδιόφωνο,⁸ την τηλεόραση⁹ και τον κινηματογράφο. Ειδικότερα το 1972 προβλήθηκε η ομώνυμη ταινία σε σενάριο και σκηνοθεσία του Γιώργου Παπακώστα με παραγωγή και πρωταγωνιστή της τον Τάσο Γιαννόπουλο.¹⁰ Τα γυρίσματα της ταινίας έγιναν στη Βιάννο, χωρίς όμως να δηλώνεται συγκεκριμένα ο τόπος και ο χρόνος της αφήγησης στο σενάριο.¹¹

³ Χωρίς να αναφέρεται το όνομα του χωριού.

⁴ Για την καθαρεύουσα του Κονδυλάκη βλ. Σπανάκης 1997, 44-45 και Στεφανάκης 1977, 56-58.

⁵ Ο Κονδυλάκης είχε μελετήσει την κρητική διάλεκτο και είχε ασχοληθεί κυρίως με το λεξιλόγιό της (πρβλ. Δετοράκης 1990α και Χαραλαμπίδης 2001, 209-241).

⁶ Εξάλλου ο Κονδυλάκης είχε ασχοληθεί με το θέατρο (βλ. Γεωργιάδη 2012, 105-115).

⁷ Η πρώτη εκδοθείσα θεατρική διασκευή του *Πατούχα* έγινε από τον Άρη Χατζιδάκη (Χατζιδάκης 1938). Η πιο γνωστή θεατρική διασκευή-παράσταση, ως μακροβιότερη επί σκηνής, είναι αυτή από το Ελληνικό Λαϊκό Θέατρο, η οποία ανέβηκε τη θερινή περίοδο 1960 σε διασκευή του Άγγελου Νίκα και σκηνοθεσία Μάνου Κατράκη που υποδύθηκε και τον πρωταγωνιστικό ρόλο. Οι θεατρικές διασκευές του *Πατούχα* είναι πολυπληθείς και η καταγραφή τους απαιτεί μακρά εργασία.

⁸ Στην εβδομαδιαία εκπομπή «Θέατρο της Κυριακής» της ΕΡΤ (1971), σε διασκευή Άρη Χατζιδάκη, ραδιοσκηνοθεσία Γρηγόρης Μασαλάς. Στον ρόλο του Πατούχα ο Δημήτρης Ποταμίτης.

⁹ Πρόκειται για το ομώνυμο σήριαλ της ΕΡΤ που προβλήθηκε σε 10 επεισόδια των 45 λεπτών, από 22/1/1984-1/4/1984 σε διασκευή, σκηνοθεσία και παραγωγή του Αλέξη Δαμιανού. Στον ρόλο του Πατούχα ο Νίκος Βερλέκης.

¹⁰ Η ταινία προβλήθηκε τη σεζόν 1971-1972, έκοψε 179.876 εισιτήρια και κατατάχθηκε στην 27η θέση ανάμεσα σε 90 ταινίες. Διανομή: Διονύσης Παπαγιαννόπουλος (Σαϊτονικολής), Μαρίκα Νέζερ (Ρηγινιώ), Ζωζώ Σαπουντζάκη (Ζερβουδάκαινα), Λίζα Αλεξίου (Πηγιά), Αρτέμης Μάτσας (Τερερές), Μίμης Φωτόπουλος (Θωμάς) κ.ά.

¹¹ Στους τίτλους αρχής αναγράφεται «Σ' ένα χωρίο της Κρήτης, όταν η Κρήτη ήταν υπό την κυριαρχία των Τούρκων», ενώ στη συνέχεια δηλώνεται ρητά ότι «η ταινία γυρίστηκε εις την πανέμορφη Βιάννο Κρήτης και τις γύρω περιοχές».

Η εργασία αυτή έχει σκοπό να μελετήσει τον τρόπο που η συγκεκριμένη νουβέλα μεταφέρθηκε στη μεγάλη οθόνη, υιοθετώντας ως αξίωμα την παραδοχή ότι είναι θεμιτό να μη μεταφερθεί το σύνολο της λογοτεχνικής αφήγησης σε μια κινηματογραφική διασκευή της (βλ Hitt 1992 και Allen 2000, 179-181). Μια κινηματογραφική ταινία, ακόμα κι αν αποτελεί διασκευή (λογοτεχνίας ή θεάτρου), αποτελεί αυθύπαρκτο έργο, το οποίο μπορεί να διαφοροποιηθεί από την πηγή έμπνευσής του. Και αυτό γιατί οι δύο τέχνες, παρά τη συγγενειά τους ως εκδοχές αφήγησης (McLuhan 1964, 310-323), έχουν διαφορετικές δυνατότητες, περιορισμούς και μέσα έκφρασης (Λυδάκη 2008, 85). Επιπλέον κάθε έργο ανεξάρτητα από την πηγή έμπνευσής του απευθύνεται σε ένα δικό του κοινό, πιθανώς διαφοροποιημένο στον χρόνο και την κουλτούρα του. Στις διασκευές είναι δυνατόν να υπάρχουν παραλείψεις, τροποποιήσεις και προσθήκες, μέσω των οποίων ο δημιουργός της ταινίας επαναδιαπραγματεύεται και επικαιροποιεί την αρχική ιστορία (Mazierska 2011, 1-21) ώστε να αποδώσει νέες νοηματοδοτήσεις ανάλογα με τα ειδικότερα ενδιαφέροντα του ίδιου, του κοινού και γενικότερα της συγχρονίας του (Sorlin 2006, 225 και Dudley 2006, 309).

Μελετώντας τα δύο «κείμενα», νουβέλα και ταινία, παρατηρούμε ότι ο σεναριογράφος διατηρεί την πλειονότητα των χαρακτήρων, όπως και τα περισσότερα μέρη της αφήγησης που σχετίζονται με τη δράση του κεντρικού χαρακτήρα,¹² ακόμα και όταν παραβιάζει τον άξονα του χρόνου της αφήγησης για να εξυπηρετήσει την οικονομία της κινηματογραφικής αναπαράστασης (Κακλαμανίδου 2006, 186). Επίσης είναι σημαντικό ότι οι διάλογοι της νουβέλας μεταφέρονται στο σενάριο της ταινίας σχεδόν αυτολεξεί και σχεδόν στο σύνολό τους. Επιπλέον, σε λίγες περιπτώσεις, το σενάριο μετατρέπει σε ευθύ λόγο (διάλογο ή μονόλογο) τον πλάγιο λόγο του αφηγητή, στον οποίο περιγράφονται συνομιλίες ή ο εσωτερικός μονόλογος των χαρακτήρων (π.χ. Κονδυλάκης 1916, 136).



Εικ. 1. Τίτλοι αρχής.

Ωστόσο, αυτή η επιλεκτική αφομοίωση στοιχείων και κυρίως η μεταφορά των διαλόγων της λογοτεχνικής αφήγησης στο σενάριο της ταινίας είναι παραπλανητική για τη σχέση των δύο έργων. Γιατί τελικά ο βαθμός συγγενειάς τους δεν καθορίζεται από τις προαναφερθείσες ομοιότητες αλλά από τις διαφορές τους. Το ενδιαφέρον εν προκειμένω είναι να ερευνηθεί αφενός κατά πόσο η οπτική και νοητική κατασκευή που προσφέρει στον θεατή ο δημιουργός της ταινίας συμφωνεί με αυτή που απέδωσε με λέξεις ο λογοτέχνης, και αφετέρου να αναζητηθούν οι πιθανές αιτίες των επιλογών του πρώτου.

Ασφαλώς, στο πλαίσιο μιας σύντομης μελέτης, δεν είναι δυνατόν να παρουσιαστούν λεπτομερώς οι διαφοροποιήσεις (παραλείψεις, τροποποιήσεις και προσθήκες) της συγκεκριμένης κινηματογραφικής διασκευής σε σχέση με το λογοτεχνικό πρότυπό της. Ωστόσο, θα

¹² Επιπρόσθετα ο δημιουργός της ταινίας φρόντισε επιμελώς να επισημάνει την πηγή του, όταν διατήρησε τον ίδιο τίτλο, καθώς και όταν στους τίτλους αρχής περιέλαβε πλάνο με την προτομή του Ι. Κονδυλάκη και την ελληνική σημαία να κυματίζει, κάνοντας έναν αναχρονισμό με έντονη ιδεολογική φόρτιση (πρβλ. Εικ. 1).

αναλυθούν χαρακτηριστικά παραδείγματα που θεωρούμε κομβικά, για να αποδειχθεί τελικά ότι τα δύο έργα διαφοροποιούνται (και μάλιστα συγκρουσιακά) ως προς τις νοηματοδοτήσεις και τις νομιμοποιήσεις που υιοθετούν ή προπαγανδίζουν. Ως καταλληλότερο πεδίο έρευνας επιλέχτηκαν δύο άξονες: αφενός η επιλογή και ο τρόπος οπτικοποίησης των χαρακτήρων της νουβέλας που παρουσιάστηκαν στην ταινία –με έμφαση στην κατασκευή του κεντρικού χαρακτήρα– και αφετέρου η συνολική παρουσίαση της κοινωνικο-πολιτικής οργάνωσης και της καθημερινότητας των πληθυσμών που συμβίωναν κατά την τουρκοκρατούμενη Κρήτη. Κομβικής σημασίας θα αποδειχθούν η παράλειψη χαρακτήρων και οι προσθήκες στο σενάριο με αποκορύφωση την αλλαγή του τέλους στην ταινία (Geoffrey Wagner 1975, στο Γουλής 2016, 47).

Αναφορικά με τον πρώτο άξονα, παρατηρούμε ότι κάποιοι χαρακτήρες της νουβέλας δεν εμφανίζονται στην ταινία. Πρόκειται κυρίως¹³ για πρόσωπα με «ρευστή ταυτότητα», δηλαδή χαρακτήρες, οι οποίοι, ενώ είναι Κρήτες, προσεταιρίζονται ή συνεργάζονται με τους κατακτητές τους, όπως ο «Μπαρμπαρέσος», ένας ηλικιωμένος άνδρας που σύχναζε με Τούρκους και χρησιμοποιούσε λέξεις της γλώσσας τους ή ο «Καπετάνιος» που είχε διατελέσει έπαρχος κατά την περίοδο της Αιγυπτιακής στην Κρήτη (Κονδυλάκης 1916, 28-30).

Ακολουθώς, υπάρχουν χαρακτήρες που παρουσιάζονται διαφοροποιημένα είτε στην ενδυμασία είτε στη συμπεριφορά τους. Σε αυτούς περιλαμβάνονται όσοι, γηγενείς ή μη, Έλληνες της νουβέλας δεν εξυπηρετούν τη στερεοτυπική εικόνα του Κρητικού. Αναλυτικότερα: ο «Θωμάς», ο πατέρας της Πηγής, που στη νουβέλα παρουσιάζεται να φοράει φέσι (Κονδυλάκης 1916, 52 και 69), ενδυματολογικό στοιχείο που ταιριάζει σε Τούρκο,¹⁴ στην ταινία παρουσιάζεται με κρητικό μαντήλι-σαρίκι στο κεφάλι, ενώ ο Σμυρνιός, ο μόνος χριστιανός της νουβέλας που είχε ζήσει εκτός Κρήτης και είχε γνώσεις για την Εσπερία και ο οποίος ντύνεται κατά τα ευρωπαϊκά πρότυπα (Κονδυλάκης 1916, 34), στην ταινία χάνει αυτές τις «ιδιαιτερότητές» του και παρουσιάζεται ενδυματολογικά όπως οι υπόλοιποι Κρητικοί, χωρίς αναφορές στη σχέση του με την Ευρώπη. Επίσης ο κτίστης Καρπάθιος στην ταινία παρουσιάζεται ως Κρητικός να ψέλνει το τροπάριο της Βαπτίσεως, αν και στη νουβέλα τραγουδά ένα παραδοσιακό τραγούδι του τόπου του (Κονδυλάκης 1916, 69).

Αλλά και ο χαρακτήρας του Σαϊτινοκολή παρουσιάζεται διαφοροποιημένα. Για παράδειγμα, στη νουβέλα όχι μόνο επιδοκιμάζει τον γιο του για την πράξη του να επιτεθεί και να διαπομπεύσει τον Τερερέ, αλλά επιπλέον την επόμενη μέρα επιτίθεται και ο ίδιος στον αντίζηλο του γιου του (Κονδυλάκης 1916, 111). Αντίθετα, στην ταινία ο Σαϊτονικολής αποδοκιμάζει τον γιο του για την ίδια πράξη, ενώ η Ρηγινιώ προσπαθεί να κατευνάσει την τεταμένη ατμόσφαιρα. Έτσι η ταινία προβάλλει το πρότυπο της καλής οικογένειας, στην οποία οι γονείς νοθετούν τα παιδιά τους, διορθώνουν τα λάθη τους και προάγουν την κοινωνική ειρήνη.

¹³ Υπάρχουν και πρόσωπα που παραλείπονται προφανώς για οικονομία, καθώς δεν συντελούν ουσιαστικά στην εξέλιξη της δράσης (πχ. ο μικρός αδελφός του Πατούχα). Υπάρχει και η περίπτωση του Αστρονόμου, χαρακτήρα με σημαντική θέση στη νουβέλα που στην ταινία παραλείπεται. Ωστόσο, τα λόγια του ακούγονται από άλλους χαρακτήρες, ενώ παραλείπονται οι εκτενείς αναφορές του σε μεταφυσική και μαύρη μαγεία (πρβλ. εδώ σ. 6).

¹⁴ Στο θέατρο το φέσι χρησιμοποιήθηκε ως δηλωτικό της σύγκρουσης ανάμεσα στην εξευρωπαϊσμένη και την παραδοσιακή ελληνική κοινωνία (Χατζηπανταζής 2014, 275).

Περνώντας στον κεντρικό ήρωα, τον Πατούχα, παρατηρούμε ότι έχει υποστεί τη μεγαλύτερη διαφοροποίηση¹⁵ ώστε ο χαρακτήρας να συμφωνήσει με το (εν πολλοίς) φολκλορικής κατασκευής στερεότυπο του αγέρωχου Κρητικού.¹⁶ Έτσι στην ταινία παραλείπονται όλα τα στοιχεία της προσωπικότητας και της δράσης του, τα οποία θα αλλοίωναν την εικόνα του ως ανδρείου. Για παράδειγμα, στη νουβέλα μετά από τη σύγκρουσή του με τους Τούρκους σε κάποιο γλέντι, ο Πατούχας καταφεύγει στα βουνά για να μη συλληφθεί και επανέρχεται στο χωριό μόνο όταν αμνηστεύεται, αφού προηγήθηκε η διαμεσολάβηση του Σμυρνιού και ο χρηματισμός του τούρκου διοικητή (Κονδυλάκης 1916, 153-157). Αντίθετα, στην ταινία ο Πατούχας μετά το συγκεκριμένο περιστατικό παραμένει στο χωριό αλώβητος και ηρωικός. Παραμένοντας κρυμμένος ο Πατούχας και δωροδοκώντας για την ελευθερία του, θα έχανε το κύρος του ήρωα στη μεγάλη οθόνη!

Ακολουθως, παραλείπεται ότι κατά τη συμπλοκή του με τον Σμυρνιό ο Πατούχας επιτίθεται με μαχαίρι και ότι ο Σμυρνιός τον αποκρούει με επιτυχία (Κονδυλάκης 1916, 137), ενώ στην ταινία ο Πατούχας είναι άοπλος και τελικά ισόπαλος στη μονομαχία. Παράλληλα, για να εξυπηρετηθεί πληρέστερα το στερεότυπο του κρητικού ντελικανή, ο κινηματογραφικός Πατούχας στην τελευταία σεκάνς «κλέβει» την αγαπημένη του Πηγή, ωστόσο με τη θέλησή της και τη σιωπηρή συμφωνία του πατέρα της.

Πάντως, η κινηματογραφική παρουσίαση του Πατούχα διαφοροποιείται κυρίως ως προς την ίδια τη φύση-ψυχοστασία του λογοτεχνικού προτύπου του. Πιο συγκεκριμένα οι μελετητές του Κονδυλάκη ομονοούν στη διαπίστωση ότι ο Πατούχας είναι ένας χαρακτήρας –και μάλιστα αντήρωας– ανυπόταχτος, αντικοινωνικός, παρασυρμένος από τα ένστικτα και τα πάθη του με μόνο σκοπό της ζωής του την ικανοποίηση του ερωτικού του ενστίκτου έστω μέσω της κοινωνικής σύμβασης του γάμου (Κονδυλάκης 1916, 21 και 88), έτοιμος να επιτεθεί σε όποιον και ό,τι τον παρεμπόδιζε (Πολίτης 1996, 61). Γιατί ο Κονδυλάκης συνέγραψε μια ηθογραφική αφήγηση, η οποία στο πρόσωπο του Πατούχα παρουσίαζε τη σύγκρουση Ατόμου-Κοινωνίας, η οποία τελικά αντιστοιχεί στην αντίθεση Φύσης-Πολιτισμός (Καψωμένος 1996, 188 και Τριάντου – Καψωμένου 1996, 224-225).¹⁷

Αντίθετα, στην ταινία το ερωτικό πάθος του Πατούχα τελικά υποτάσσεται στο πατριωτικό του αίσθημα. «Εμένα με λένε Μανώλη και πρώτος το ντουφέκι θα αρπάξω», ακούγεται να λέει στην ταινία, όταν πληροφορείται ότι οι Κρητικοί προετοιμάζονται για εξέγερση. Είναι έτοιμος να γίνει αντάρτης-επαναστάτης χωρίς όρους. Μάλιστα παρά την πολύμηνη προσπάθειά του να κερδίσει την αγαπημένη του Πηγή, όταν τελικά το καταφέρνει, την εγκαταλείπει κυριολεκτικά στην πόρτα της εκκλησίας, προκειμένου να μετάσχει στην επανάσταση που ξεκινά. Ο εραστής γίνεται μαχητής, αφήνει την προσωπική του ευτυχία για χάρη της πατρίδας και της θρησκείας του, λέγοντας στην αγαπημένη του ότι «όταν ελευθερωθούμε θα σε πάρω». Τελικά, ενώ ο Πατούχας του Κονδυλάκη είναι ένα ήρωας διονυσιακός (Καραντώνης 1962, 63-65 και

¹⁵ Αρχικά (και ίσως μικρότερης σημασίας) στην εξωτερική του εμφάνιση, καθώς ο Πατούχας του Κονδυλάκη είναι ένας νέος στη μετεφηβεία, ενώ ο ηθοποιός ήταν 40 ετών όταν τον υποδύθηκε (Γιαννόπουλος, 1931-1977).

¹⁶ Για περισσότερα βλ. Τσαγκαράκης 2021.

¹⁷ Ως προς το ζήτημα του ερωτισμού πλησιέστερη στον Πατούχα του Κονδυλάκη πρέπει να θεωρήσουμε την ταινία *Ένας Ντελικανής* (1963) σε σκηνοθεσία Μανώλη Σκουλούδη.



Εικ. 2. Ο Πατούχας επαναστάτης.

Μανουσάκης 1996, 27-28), ο Πατούχας της ταινίας είναι αρειμάνιος χαρακτήρας. Στην τελευταία σκηνή της ταινίας, ο θεατής παρακολουθεί, με μουσική υπόκρουση το γνωστό ριζίτικο *Πότε θα κάνει ξαστεριά* (Ανδρειωμένος 2017, 75-92), τις σκιές των Κρητών να ανεβαίνουν στο βουνό και τελικά τον Πατούχα σε κοντρ πλονζέ να μετουσιώνεται σε ηρωικό επαναστάτη (πρβλ. Εικ. 2).

Σχετικά με τον δεύτερο άξονα, αυτόν της παρουσίασης των δύο –εξ ανάγκης σύνοικων– πληθυσμών, παρατηρούμε ότι ο Κονδυλάκης κάνει μια λεπτομερειακή λαογραφική και εθνολογική περιγραφή των δύο πλευρών, δηλαδή των Κρητών-χριστιανών και των Τούρκων-μουσουλμάνων, στην οποία διαφαίνονται τα σημεία επαφής αλλά και σύγκρουσής τους (Κονδυλάκης 1916, 21-22). Οι δύο πλευρές ισορροπούν ανάμεσα στην εχθρότητα (Κονδυλάκης 1916, 23, 25) και την ανάγκη της ομαλής συμβίωσης με απαίτηση τον εκατέρωθεν σεβασμό,¹⁸ χωρίς να λείπουν το μίσος και οι εντάσεις: «Αδύνατον να φαντασθή άνθρωπος ότι εις το ειδύλλιον εκείνο [Σ.τ.Σ. περιγραφή του φυσικού κάλους της περιοχής] ενέδρευε μίσος θανάσιμον μεταξύ των δύο λαών, τους οποίους εχώριζεν η θρησκεία, αλλ' όχι η καταγωγή, και οίτινες ευκαιρίαν εζήτουν ν' αλληλοφαγωθούν» (Κονδυλάκης 1916, 22, 23 και 25).

Βέβαια, στη νουβέλα οι Τούρκοι παρουσιάζονται σκληροί σε οικονομική και προπάντων ηθική παρακμή, χωρίς να μπορούν να διατηρήσουν την πρότερη πολιτική και στρατιωτική ισχύ τους.¹⁹ Κάποιοι από αυτούς έχουν απομακρυνθεί από τις επιταγές της πίστης τους (πχ. πίνουν κρασί) ή αλλαξοπιστούν (Κονδυλάκης 1916, 45), πουλούν τις περιουσίες τους στους χριστιανούς και καταφεύγουν στις πόλεις (Κονδυλάκης 1916, 26). Αντίθετα οι χριστιανοί παρουσιάζονται φίλεργοι: «Η φιλοπονία των Χριστιανών της Κρήτης, καθ' ον χρόνον οι πλείστοι των Τούρκων εσήποντο εις την αργίαν και την αβελτηρίαν ήτο επανάστασις, χρόνια μάλιστα επανάστασις, υπονομεύουσα την Τουρκοκρατίαν βραδέως μεν, αλλ' αδιακόπως και ασφαλώς» (στο ίδιο) και «Χάρις εις το θάρρος των ραγιάδων εκείνων [Σ.τ.Σ. των παλαιότερων επαναστατών], οι νεώτεροι εγνώριζαν ότι οι Τούρκοι δεν ήσαν αήττητοι, όπως εξάλλου, χάρις εις την αυταπάρνησιν και τον ηρωισμόν αυτών ο Τούρκος έμαθε να λαμβάνη υπ' όψιν και να φοβήται τον Ραγιάν» (Κονδυλάκης 1916, 22). Παράλληλα ο Κονδυλάκης περιγράφει τους Κρήτες ρεαλιστικά, χωρίς να παραλείπει στοιχεία που πιθανώς θα αμαύρωναν τη συλλογική τους ταυτότητα, όπως τις πολλαπλές μεταξύ τους συγκρούσεις, τη ζωοκλοπή (Κονδυλάκης 1916, 11-12 και 31), την αρχαιοκαπηλία (Κονδυλάκης 1916, 45) τις θρησκευτικές δεισιδαιμονίες (Κονδυλάκης 1916,

¹⁸ Πχ. ο «αποχαιρετισμός» της Ρηγιινώς στον νεκρό Τούρκο (Κονδυλάκης 1916, 108).

¹⁹ Πρόκειται για την περίοδο μετά την εφαρμογή του Χάτι Χουμαγιούν (1856), φερμάνι που διασφάλιζε την ανεξίθρησκεία, την προσωπική ελευθερία και την ιδιοκτησία των χριστιανικών πληθυσμών. Εξάλλου μετά το κίνημα του Εμμανουήλ Μαυρογένη το 1858, εκδόθηκε φερμάνι που κατοχύρωνε θρησκευτικά, φορολογικά, διοικητικά και δικαστικά προνόμια στους Κρητικούς. Ειδικότερα κέρδισαν το δικαίωμα της οπλοφορίας και της σύστασης δημογεροντιών (Δετοράκης 1990β, 358-359 και 453).

42-43) ακόμα και κάποια στοιχεία της καθημερινότητάς τους, όπως το γεγονός ότι οι γυναίκες κυκλοφορούσαν ξυπόλητες από επιλογή (Κονδυλάκης 1916, 60).

Η ταινία δεν υιοθετεί τις συγκεκριμένες αναφορές. Οι Κρήτες είναι αρχοντικοί, νοικοκυραίοι, αγνοί, μονιασμένοι (παρά τις συγκρούσεις τους που εκδηλώνονται συνήθως για χάρη αστεϊσμού) στον κοινό πόθο για την ελευθερία τους, γενναίοι, μαχητικοί και σε κάθε περίπτωση υπερασπιστές παραδοσιακών αξιών και θεσμών, όπως η θρησκευτική πίστη και η οικογένεια. Αντίθετα οι Τούρκοι παρουσιάζονται κραταιοί και δόλιοι δυνάστες. Ίσως γιατί αν το σενάριο υιοθετούσε την οπτική του Κονδυλάκη, τότε θα φαινόταν ότι οι Κρήτες επαναστάτησαν ενάντια σε έναν αποδυναμωμένο ηγεμόνα, του οποίου η φυσιολογική κατάληξη ήταν η απώλεια της εξουσίας του. Ο σκηνοθέτης προτιμά η σύγκρουση των δύο αντιπάλων να γίνει επί ίσους όροις, ώστε να εξυμνηθεί ως αδιαμφισβήτητη η γενναιότητα των Κρητικών.

Ακολουθως, μια από τις κυριότερες αντιστίξεις ανάμεσα στα δύο έργα έγκειται στην προβολή της δράσης των Κρητικών λίγο πριν την απελευθέρωση του νησιού. Ο Κονδυλάκης σαφώς επιλέγει να μην αναφερθεί στην προετοιμασία της τελευταίας μεγάλης επανάστασης των Κρητών αλλά ούτε στα επαναστατικά γεγονότα του παρελθόντος, μολονότι σχετίστηκε με αυτά άμεσα ως καταγόμενος από οικογένεια αγωνιστών, θύμα διώξεων μετά από επαναστάσεις από την παιδική του ηλικία, αλλά και ως μαχητής και εμμέσως ως ιστοριογράφος και πολεμικός ανταποκριτής (Τωμαδάκης 1961, ιε-κε). Εξάλλου έχει γράψει πολλά διηγήματα αναφερόμενα στις κρητικές επαναστάσεις και τις συνέπειές τους.²⁰ Ωστόσο, στη νουβέλα υπάρχουν μόνο ισχνές αναφορές σε προηγούμενες αποτυχημένες επαναστάσεις (Κονδυλάκης 1916, 32) αλλά και στην προφητεία μελλοντικών (Κονδυλάκης 1916, 27, 32, 46 και 52). Όπως ειπώθηκε ήδη, ο χρόνος της αφήγησης αρχίζει το 1863 (Κονδυλάκης 1916, 6), δηλαδή σε περίοδο «ειρήνης», και τελειώνει δέκα μέρες μετά το Πάσχα του 1866, δηλαδή στις αρχές του Απριλίου του 1866 (Κονδυλάκης 1916, 164) χωρίς καμία αναφορά στην επανάσταση που άρχισε στις 21 Αυγούστου του ίδιου έτους. Και όλα αυτά ενώ, όταν δημοσιεύτηκε το έργο, η επανάσταση είχε ολοκληρωθεί με τον καλύτερο τρόπο για τους Κρητικούς.²¹

Αντίθετα, στην ταινία το κλίμα είναι έντονα προεπαναστατικό και μάλιστα το τέλος της συμπίπτει με την έναρξη της επανάστασης, χωρίς όμως να δηλώνονται συγκεκριμένα χρονόσημα ή ότι πρόκειται για την Επανάσταση του 1866 ή άλλης.²² Οι χαρακτήρες συζητούν για τον επικείμενο πόλεμο, προετοιμάζονται γι' αυτόν και ο Πατούχας βροντοφωνάζει μπροστά σε Τούρκους τρεις φορές τη λέξη «πόλεμος», κτυπώντας το χέρι του στο τραπέζι.

Επιπλέον στην ταινία προκαλείται το θρησκευτικό αίσθημα του κοινού. Η απλή πληροφόρηση που στη νουβέλα παρέχει ο Σαϊτονικολής στον γιο του, ότι δηλαδή ο ναός του Μιχαήλ Αρχαγγέλου είχε μετατραπεί σε τζαμί (Κονδυλάκης 1916, 24), στην ταινία γίνεται κομβικής σημασίας, καθώς εγκιβωτίζεται στους τίτλους αρχής για να δηλωθεί εξ αρχής η καταδυνάστευση από

²⁰ Όπως *Η κάμπανα*, *Ο Γενή-Μανώλης*, *Πώς ερώμειψε το χωριό*, *Κακό συναπάντημα*, *Ο γέρος*, *Ο επικήδειος* κ.ά. Μάλιστα στον Κερκέζο, ο Σαϊτονικολής παρουσιάζεται να διανέμει όπλα στους επαναστάτες.

²¹ Όταν πρωτοδημοσιεύτηκε το έργο (1892) η επανάσταση έχει τελειώσει ενώ, όταν πήρε την τελική μορφή του στην έκδοση Φέξη (1916), ο Κονδυλάκης είχε βιώσει την οριστική λύση του Κρητικού ζητήματος, αφού το νησί είχε ήδη ενωθεί με την Ελλάδα (1 Δεκεμβρίου 1913).

²² Ωστόσο η ταινία ως κωμωδία δεν επιβαρύνει την εικόνα με πολεμικές σκηνές και αίμα.

τους Τούρκους μέσω του Πασά, ο οποίος ενοχλημένος από το κτύπημα της καμπάνας²³ εκφράζει τη σκέψη του ότι θα κλείσει και τον άλλον ναό, όπως έκλεισε και τον πρώτο. Λίγο αργότερα, σε μια ακόμα προσθήκη στο σενάριο, ο θεατής παρακολουθεί την προσαγωγή ενός δέσμιου κρητικού από τούρκους στρατιώτες, κατά την οποία η Ρηγινιώ εκφράζει τον αποτροπιασμό της και παρακαλεί τον Θεό να βοηθήσει τους Κρητικούς να απαλλαγούν από τον δυνάστη τους.

Ιδιαίτερως σημαίνουσα είναι και η χρήση του σεναριακού ευρήματος (προσθήκης) που περικλείεται στο σύνθημα για την επανάσταση: «Ο Θεός αγαπάει την Κρήτη!». Στο σύνθημα αυτό περιλαμβάνονται τόσο η έννοια της πατρίδας όσο και της θρησκείας. Στην τελευταία σεκάνς, όπου το άκουσμα του συνθήματος επενδύεται με τον ήχο της καμπάνας,²⁴ ο συνειρμός με την Εκκλησία γίνεται σαφέστερος, καθώς όλη η σκηνή διαδραματίζεται στον περίβολο ενός ναού, όταν ο Πατούχας και η Πηγή προσέρχονται προκειμένου να παντρευτούν. Επίσης στη μεταφορά της σκηνής της βάπτισης της Αγλαΐας («Αχλαδίας»), όπου ο νονός Πατούχας επιτίθεται στον παλιό και μισητό του δάσκαλο (Κονδυλάκης 1916, 40-41), υπάρχει προσθήκη, όπου η Ρηγινιώ επικαλείται την πατρίδα και τη θρησκεία για να νουθετήσει τον γιο της: «Πήγαινε φίλα το χέρι του δέσποτα και ζήτα του συγχώρεση. Αν δεν ζητήσεις συγχώρεση δεν θα δούμε άσπρη μέρα μήτε εμείς μήτε η πατρίδα μας». Επιπλέον ο ιερέας διαδραματίζει ιδιαίτερο ρόλο στην πορεία και τη λύση της υπόθεσης. Παρουσιάζεται επαναστάτης και μάλιστα τίθεται (αυτοκλήτως) επικεφαλής των επαναστατών, αφού προτρέπει όλους να μετέχουν και ετοιμάζεται να ανέβει μαζί τους στο βουνό. Όταν τον ρωτάει ο Πατούχας «Πού πας δέσποτα;», εκείνος απαντά, κοιτώντας προς τον ουρανό «Στο καθήκον Μανωλιό μου. Ο Θεός αγαπάει την Κρήτη!» (πρβλ. Εικ. 3).



Εικ. 3. «Ο Θεός αγαπάει την Κρήτη!»

Συμπερασματικά, οι τροποποιήσεις, αποσιωπήσεις και προσθήκες που παρατηρούνται στο σενάριο της ταινίας μάς βεβαιώνουν για την αλλαγή του ιδεολογικού φόρτου της σε αντίστιξη με το πρότυπό της. Παρατηρείται μια διακειμενική σύγκρουση, η οποία αφορμάται από τις πολιτικο-ιδεολογικές κατασκευές του χρόνου παραγωγής και προβολής της ταινίας, γιατί, καθώς αλλάζει το ιστορικό και πολιτικό συγκείμενο από το 1916 έως το έτος 1972, αλλάζει και ο τρόπος πρόσληψης του παρελθόντος (Rosenstone 1995, 202 και Τενεκετζής 2008, 291).

Τελικά, η κινηματογραφική αφήγηση το 1972 συγκρούεται με τη λογοτεχνική αφήγηση του 1916, αναφορικά με την εθνική ιστορία πίσω από την προσωπική ιστορία: η ηθογραφική αφήγηση της νουβέλας μετασχηματίζεται στη μεγάλη οθόνη σε οιονεί ιστορικό οπτικοποιημένο αφήγημα που συμφωνεί με την κατασκευή του «εθνοσωτήριου» αφηγήματος της δικτατορίας.

²³ Στη νουβέλα το κτύπημα της καμπάνας έχει χαρακτήρα ρομαντικό, καθώς συνδέεται με παιδικές αναμνήσεις του κεντρικού ήρωα (Κονδυλάκης 1916, 13).

²⁴ Πρόκειται για ιστορικό αναχρονισμό, αφού στην Κρήτη επιτράπηκε η κωδωνοκρουσία μετά το 1669 (Δετοράκης 1990β, 432). Κτύπημα καμπάνας ως ήχο επαναστατικό συναντάμε και στο διήγημα του Κονδυλάκη *Καμπάνα*.

Η ταινία ακολουθεί τη σωρεία των υπόλοιπων ταινιών της εποχής της δικτατορίας που προπαγάνδιζαν τον ηρωισμό των Ελλήνων και αφηγούνταν τις πολεμικές περιπέτειές τους (Κομνηνός 2012, 236-270). Αυτός ο φετιχισμός του ηρωικού πατριωτισμού παρουσίαζε φανταστικά το παρόν ως προβολή του παρελθόντος και βαυκαλιζόταν ένα ένδοξο μέλλον, το οποίο η ιδεολογία και η πολιτική των δικτατόρων εγγυόταν ως βέβαιο.

Πιο συγκεκριμένα, στην ταινία ο λόγος, και πολύ λιγότερο η δράση του κεντρικού χαρακτήρα, κατασκευάζει ένα πρίσμα για να ιδωθεί εκ νέου το ιστορικό παρελθόν (Guynn 2006, 4). Ειδικότερα για τον κεντρικό ήρωα, δηλαδή τον Πατούχα, η ταινία δεν επιμένει στην ψυχοσυνείδησή του αλλά στην «κουζουλάδα» του. Η ιδιομορφία του Πατούχα και οι έρωτές του ελέγχονται με όρους κωμωδίας. Το ερωτικό γκροτέσκο της νουβέλας γίνεται κινηματογραφικό μπουρλέσκ: Πώς ένας ατσούμπαλος και ακατέργαστος ντελικανής, από ερωτύλος γίνεται επαναστάτης. Κυριότερα όμως, ενώ ο Κονδυλάκης ηθογραφεί με κύριο άξονα την υποταγή του ατόμου στην κοινωνία, εστιάζοντας σε εσωτερικές, συνήθως υποσυνείδητες «επανάστασεις» ενός νέου άντρα, η ταινία μετατοπίζει το ιδεολογικό σημαινόμενο της ιστορίας του (Φερρό 1999, 42) και ακολουθεί το γνωστό ιδεοληπτικό τρίπτυχο που ευαγγελιζόταν το τότε καθεστώς: «Πατρίς, Θρησκεία, Οικογένεια».²⁵

Από την άποψη αυτή η ταινία προσφέρει ασφαλέστερο ιστορικό σχολιασμό για την εποχή του γυρίστηκε παρά για την εποχή που αφηγείται (Φερρό 2002, 32).²⁶ Η επανάσταση ως ιδέα και κοινωνική δράση αποτελεί (εν προκειμένω διαστρεβλωμένη) ιδεολογική επένδυση που μορφοποιεί το συγχρονικό παρόν της ταινίας, χωρίς να εξυπηρετεί την ιστορική γνώση για το παρελθόν. Θρυλείται μια επανάσταση, χωρίς να δίνονται περαιτέρω προσδιοριστικά στοιχεία ή πληροφορίες για την τύχη της, με απώτερο αποτέλεσμα να εξυπηρετηθεί η ιδεολογία της εποχής.

Ο θεατής δεν μαθαίνει για την ιστορία, αλλά απολαμβάνει μια κωμωδία, φτιαγμένη με τις συνταγές (έρωτας, σύγκρουση, οικογένεια) του λαϊκού θεάματος (πρβλ. Παραδείση 2005, 216). Η ταινία αγνοεί τις εξαισίες λαογραφικές και εθνολογικές περιγραφές της νουβέλας και εστιάζει—όπως συμβαίνει και στις ταινίες φουστανέλας για τους πληθυσμούς των παραδοσιακών κοινωνιών—στην προβολή ενός ομογενοποιημένου κατά το στερεοτυπικό πρότυπο του αψεγάδιαστου, παρορμητικού και πάνω από όλα ηρωικού Κρητικού στο πλαίσιο ενός μανιχαϊστικού δίπολου αντίθεσης ανάμεσα στον καλό Έλληνα-χριστιανό και τον κακό Τούρκο-μουσουλμάνο.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Graham Allen (2000), *Intertextuality*, London και New York, Routledge.

Γιώργος Ανδρειωμένος (2017), «Πότε θα κάνει ξαστεριά»: Από τις ρίζες των Λευκών Ορέων στην πανελλήνια χρήση, Αθήνα, Σιδεράς.

²⁵ Αν και δημιουργήμα παλαιότερων χρόνων (βλ. Γαζή 2011, 15).

²⁶ Χαρακτηριστικό είναι ότι παραλείπεται η τιμητική αναφορά στον βασιλιά (Κονδυλάκης 1916, 46), καθώς το 1972 ο τότε βασιλιάς ήταν εξόριστος και χρέη αντιβασιλείας εξυπηρετούσε ο δικτάτορας (από την 21η Μαρτίου 1972 ο ίδιος ο Γ. Παπαδόπουλος).

- Έφη Γαζή (2011), «Πατρίς, θρησκεία, οικογένεια». *Ιστορία ενός συνθήματος (1880-1930)*, Αθήνα, Πόλις.
- Κωνσταντίνα Γεωργιάδη (2012), «Το ελληνικό θέατρο και ο Ιωάννης Κονδυλάκης», *Παλίμψηστον*, τχ. 29 (2012), 97-124.
- Δημήτρης Γουλής (2006), *Εικόνες της παιδικής ηλικίας στη μεγάλη οθόνη. Σκέψεις και ιδέες για την αξιοποίηση του κινηματογράφου στην εκπαίδευση*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press.
- Θεοχάρης Δετοράκης (1977), «Ο Κονδυλάκης ως λαογράφος», στο Κ. Γ. Στεφανάκης (επιμ.), «Ιωάννης Δ. Κονδυλάκης. Αφιέρωμα», εφ. *Βιαννίτικα Νέα* (ειδ. έκδοση αρ. 1), Ηράκλειο Κρήτης, 20-24.
- Θεοχάρης Δετοράκης (επιμ. εκδ.) (1990α), «Ιωάννης Κονδυλάκης», *Κρητικόν Λεξιλόγιο*, Ηράκλειο, Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη.
- Θεοχάρης Δετοράκης (1990β), *Ιστορία της Κρήτης*, Ηράκλειο, χ.ε.
- Andrew Dudley (2006), «Κινηματογράφος και ιστορία: Κινηματογραφικό κείμενο και πλαίσιο αναφοράς: πολιτισμός, ιστορία και πρόσληψη», στο John Hilln – Pamela Church Gibson (επιμ.), *Εισαγωγή στις κινηματογραφικές σπουδές. Κριτικές προσεγγίσεις*, Κωσταντίνος Βασιλείου – Χρυσάνθη Κασσιμάτη (μτφρ.), Αθήνα, Πατάκης.
- William Guynn (2006), *Writing History in Film*, New York, Routledge Taylor και Francis Group.
- James Hitt (1992), *Words and Shadows. Literature on the Screen*, New York, Citadel Press.
- Δέσποινα Κακλαμανίδου (2006), *Όταν το μυθιστόρημα συνάντησε τον κινηματογράφο*, Αθήνα, Αιγόκερως.
- Ανδρέας Καραντώνης (1962), «Ονειροπαρμένος τράγος», *Νέα Εστία*, τ. 72 (1962), τχ. 851, 63-65.
- Αγγέλα Καστρινάκη (1996), «Τροπές του ρεαλισμού. Οι Άθλιοι των Αθηνών του Κονδυλάκη και τα ευρωπαϊκά παραδείγματα (Ζολά, Ουγκό, Ντίκενς)», στο Κώστας Μουτζούρης (επιμ.), *Ο Ιωάννης Κονδυλάκης και το έργο του (1862-1920)*, *Πεπραγμένα του Α΄ Διεθνούς Συνεδρίου*, Χανιά, Δημοτική Πολιτιστική Επιχείρηση Χανίων, 165-180.
- Ερατοσθένης Καψωμένος (1996), «Αφηγηματικές τεχνικές και πολιτισμικοί κώδικες στην πεζογραφία του Κονδυλάκη», στο Κώστας Μουτζούρης (επιμ.), *Ο Ιωάννης Κονδυλάκης και το έργο του (1862-1920)*, *Πεπραγμένα του Α΄ Διεθνούς Συνεδρίου*, Χανιά, Δημοτική Πολιτιστική Επιχείρηση Χανίων, 181-191.
- Βλάνσσης Κομνηνός (2012), *Κινηματογράφος και προπαγάνδα: Ιστορικές και πολεμικές ταινίες στην Ελλάδα κατά την περίοδο της δικτατορίας (1967-1974)*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, ΕΚΠΑ.
- Ιωάννης Κονδυλάκης (1916), *Ο Πατούχας*, Αθήνα, Γ. Φέξη (ψηφιακή ανατύπωση σε μονοτονικό από schooltime.gr, 2010, διαθέσιμη στο <https://www.openbook.gr/o-patouchas/> (τελευταία προσπέλαση 5/11/2023).
- Άννα Λυδάκη, «Ο δρόμος προς τη Δύση. Η μετανάστευση στον ελληνικό κινηματογράφο και ένα παράδειγμα», *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, τχ. 126 (2008), 81-111.
- Γιώργης Μανουσάκης (1996), «Η Κρήτη στο λογοτεχνικό έργο του Κονδυλάκη», στο Κώστας Μουτζούρης (επιμ.), *Ο Ιωάννης Κονδυλάκης και το έργο του (1862-1920)*, *Πεπραγμένα του Α΄ Διεθνούς Συνεδρίου*, Χανιά, Δημοτική Πολιτιστική Επιχείρηση Χανίων, 27-53.
- Ewa Mazierska (2011), *European Cinema and Intertextuality. History. Memory and Politics*, New York, Palgrave Macmillan.
- Marsal McLuhan (1964), *Understanding Media: The extensions of man*, New York McGraw-Hill, 310-323.
- Νικόλαος Παπαγιαννάκης (1977), «Ο Κονδυλάκης και η δημοσιογραφία», στο Κ. Γ. Στεφανάκης (επιμ.), «Ο Ιωάννης Δ. Κονδυλάκης. Αφιέρωμα», *Βιαννίτικα Νέα* (ειδ. έκδοση αρ. 1), Ηράκλειο Κρήτης, 52-55.
- Μαρία Παραδείση (2005), «Πόλεμος, δράμα και θέαμα: η "ακύρωση" ή "παράφραση" της πρόσφατης ιστορίας στις μεγάλες εμπορικές επιτυχίες του ελληνικού κινηματογράφου της επταετίας 1967-1974», *Τα Ιστορικά*, τ. 22 (2005), τχ. 42, 203-216.

- Θάνος Πολίτης (1996), «Η συγγραφική πορεία του Ι. Κονδυλάκη. Ανίχνευση της θεματικής και αφηγηματικής του εξέλιξης», στο Κώστας Μουτζούρης (επιμ.), *Ο Ιωάννης Κονδυλάκης και το έργο του (1862-1920), Πεπραγμένα του Α' Διεθνούς Συνεδρίου*, Χανιά, Δημοτική Πολιτιστική Επιχείρηση Χανίων, 55-70.
- Λίνος Πολίτης (1989), *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα, ΜΙΕΤ.
- Robert A. Rosenstone (1995), "Walker – The dramatic film as (postmodern) history", *Revisioning History-Film and the construction of a New Past*, New Jersey, Princeton University Press.
- Γιάννης Σαϊτάκης (1988), *Το χιούμορ και η τραγικότητα στον Ιωάννη Κονδυλάκη*, Αθήνα, Βιβλιοεκδοτική.
- Pierre Sorlin (2006), *Κοινωνιολογία του κινηματογράφου – Προοίμιο για τη μελλοντική ιστορία*, Χρήστος Δερμεντόπουλος (επιμ.), Πελαγία Μαρκέτου (μτφρ.), Αθήνα, Μεταίχμιο.
- Στέργιος Σπανάκης (1977), «Κονδυλάκης, Γλώσσα και Πολιτική» στο Κ. Γ. Στεφανάκης (επιμ.), «Ιωάννης Κονδυλάκης. Αφιέρωμα», εφ. *Βιαννίτικα Νέα* (ειδ. έκδοση αρ. 1), Ηράκλειο Κρήτης, 44-45.
- Κ. Γ. Στεφανάκης (1977), «Μια μαρτυρία για τις γλωσσικές απόψεις του Κονδυλάκη» στο Κ. Γ. Στεφανάκης (επιμ.), «Ιωάννης Κονδυλάκης. Αφιέρωμα», εφ. *Βιαννίτικα Νέα* (ειδ. έκδοση αρ. 1), Ηράκλειο Κρήτης, 56-58.
- Νίκος Τσαγκαράκης (2011), «Η σημασία του να είναι κανείς κρητικός: αναπαραστάσεις του τόπου και των κατοίκων της Κρήτης στον ελληνικό και διεθνή κινηματογράφο», *ΙΑ' Διεθνές Κρητολογικό Συνέδριο, Ρέθυμνο, Οκτ. 2021*, διαθέσιμο στο <https://shorturl.at/aftBW> (τελευταία προσπέλαση 25/10/2023).
- Αλέξανδρος Τενεκετζής (2008), «Από τη μνήμη για τον πόλεμο, στον πόλεμο για τη μνήμη», *Μνήμων*, τχ. 29 (2008), 275-295.
- Ιφιγένεια Τριάντου-Καψωμένου (1996), «Αστικός και αγροτικός χώρος στο έργο του Κονδυλάκη», στο Κώστας Μουτζούρης (επιμ.), *Ο Ιωάννης Κονδυλάκης και το έργο του (1862-1920), Πεπραγμένα του Α' Διεθνούς Συνεδρίου*, Χανιά, Δημοτική Πολιτιστική Επιχείρηση Χανίων, 207-225.
- Graeme Tytler (1981), *Physiognomy in the European Novel. Faces and Fortunes*, Princeton, Princeton University Press.
- Νικόλαος Τωμαδάκης (1961), «Ο Ιωάννης Κονδυλάκης και η Κρήτη», *Ιωάννου Κονδυλάκη. Εκλογή από το έργο του*, τ. Α, Αθήνα, Αηδών.
- Μαρκ Φερρό (1999), *Η ιστορία υπό επιτήρηση-επιστήμη και συνείδηση της ιστορίας*, Βασίλης Τομάνας (μτφρ.), Θεσσαλονίκη, Νησίδες.
- Μαρκ Φερρό (2002), *Κινηματογράφος και Ιστορία*, Πελαγία Μαρκέτου (μτφρ.), Αθήνα, Μεταίχμιο.
- Χριστόφορος Χαραλαμπάκης (2001), *Κρητολογικά μελετήματα. Γλώσσα, λογοτεχνία, πολιτισμός*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Πέτρος Χάρης (1977), «Ιωάννης Κονδυλάκης», στο Κ. Γ. Στεφανάκης (επιμ.), «Ιωάννης Κονδυλάκης Αφιέρωμα», εφ. *Βιαννίτικα Νέα* (ειδ. έκδοση αρ. 1), Ηράκλειο Κρήτης, 5-9.
- GeoffreyWagner (1975), *The Novel and the Cinema*, Rutherford, NJ: Fairleigh Dickinson Univeristy Press.
- Άρης Χατζιδάκης (1938), *Ο Πατούχας*, Αθήνα, Γκοβόστη.
- Θεόδωρος Χατζηπανταζής (2014), *Διάγραμμα ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.